رمان امروز
نظریه‌ها و تجربه‌ها

دیوید لاج
فرزان سجودی

David Lodge.
The Novel Now, Theories and Practices
in *After Bakhtin*, Routledge, 1990

وقتی، سی سال پیش، کارم را در دو حوزهٔ رمان‌نویسی و نقد دانشگاهی شروع کردم، رابطهٔ بین ادبیات داستانی و نقد رابطه‌ای کم و بیش سرراست و بی مسأله بود. نقد، گفتمانی درجهٔ دوم محسوب می‌شد، وابسته به گفتمان درجهٔ اول یعنی ادبیات داستانی. رمان‌نویسان رمان می‌نوشتند و منتقدان هم آن رمان‌ها را نقد می‌کردند. نقد را معمولاً تلفیقی از توصیف، تفسیر و ارزیابی متون می‌دانستند که در چارچوب مکتب‌های متفاوت انجام می‌شد که هر یک به طریقی بین عناصر این رابطه تراز برقرار می‌کردند. کار نظریه هم عبارت بود از تأمین روشی فراگیر و پالوده برای انجام این امر مهم، یعنی نقد، و در ایالات متحدهٔ آمریکا و انگلستان در دههٔ ۱۹۶۰، کوشیدند تا نقد رمان را به سطح پیچیدگی صوری‌ای برسانند که منتقدان نقد نو در زمینهٔ شعر به آن دست یافته بودند.

این فعالیت در زمینهٔ نقد، نقش ایدئولوژیک نیز داشت، که اصطلاحاً عبارت است از حفظ آثار معتبر و معیار، نقشی که به‌ندرت به صراحت پذیرفته می‌شد. خزانهٔ ادبیات داستانی دارای طبقات بسیار است، اما شکل یک هرم را داراست. طبقهٔ نخست که به آثار معاصر اختصاص داده شده است، فضای بسیار زیادی دارد، اما بیشتر آن چه در این طبقه هست را به سرعت به زباله‌دانی‌ای که در بیرون از ساختمان است می‌ریزند، و این کارها هیچ‌گاه بخت آن را نمی‌یابند که در قفسه‌های طبقات فوقانی این ساختمان که به آثار جدی اختصاص داده شده است، گذاشته شوند. همین‌طور که نویسندگان از نردبان ترقی بالاتر و بالاتر می‌روند، و به گذشته و تاریخ می‌پیوندند، تعداد آنها کمتر و کمتر می‌شود، و فضای موجود برایشان هم محدودتر و محدودتر می‌شود. طبقهٔ بالا، که برای آثار کلاسیک در نظر گرفته شده است، بی‌تردید فضای بسیار

کوچکی است. برای مثال شاید ده دوازده نویسنده معرف رمان انگلیسی عصر ملکهٔ ویکتوریا باشند در حالی که می‌دانیم در آن دوران هزاران نویسنده به کار رمان‌نویسی مشغول بوده‌اند. اجتناب‌ناپذیر است: آگاهی جمعی فقط می‌تواند متن‌های محدودی را نگه دارد. وقتی اثری اضافه شود، اثر دیگری از حلقه خارج می‌شود تا جا برای اثر افزوده باز شود.

هر چه در طبقات این هرم بالاتر بروید، به وضوح بیشتری متوجه می‌شوید که فرایند انتخاب و جداسازی تحت نظارت منتقدان دانشگاهی انجام می‌شود و نه بررسی‌کنندگان کتاب، روزنامه‌نگاران و خود نویسندگان. علتش آن است که مطالعهٔ دانشگاهی ادبیات به شدت به وجود آثار معتبر و معیار وابسته است. بدون یک بدنهٔ مشترک از متونی که به آنها ارجاع می‌شود وبا هم قیاس می‌شوند، تدریس یا یادگیری این درس غیرممکن می‌شود. استادانی که مصمم می‌شوند این فکر آثار معتبر و معیار ادبی را کنار بگذارند در عمل مجبور می‌شوند مجموعهٔ دیگری را که معمولاً از متون نظری است، جایگزین کنند. و اگر منتقدان به وجود گنجینه‌ای از آثار معتبر و اصیل ادبی احتیاج دارند، رمان‌نویسان نیز محتاج وجود یک سنت هستند. نمی‌توان بی‌خواندن دست‌کم یک رمان و شاید بهتر است بگوییم صدها رمان، دست به کار نوشتن رمان شد. نمی‌توان بدون تعریف جایگاه خود در روابطی چون رابطهٔ شاگرد و استادی رابطهٔ مرید و مرشدی از یک سو و رقابت و در افتادن با هم ردیفان از سوی دیگر، رمان‌نویس شد. برخی اوقات، برای مثال در روزهای اوج مدرنیسم، صف‌آرایی دوبارهٔ نویسندگان در ارتباط با سنت به تجدید نظر در گنجینهٔ دانشگاهی آثار ادبی معتبر و اصیل انجامید، که به نوبهٔ خود بر نسل بعدی نویسندگانی که در پی نامی بودند تأثیر گذاشت.

ندرت نسبی چنین تبادل و غنا بخشی دو سویه در فرهنگ ادبی امروز، از جمله موارد نگران کننده است.

بنابر این، الگوی سنتی رابطهٔ بین ادبیات داستانی و نقد کاملاً بی‌طرفانه نیست. رمان‌نویس در این الگو جایگاهی برتر دارد به این مفهوم که او را منشأ آفرینش می‌دانند و بدون او منتقد چیزی ندارد که به نقدش بپردازد. الگوی سنتی، الگویی نویسنده محور است ـ تاریخ رمان انگلیسی و آمریکایی، داستان نویسندگان بسیار توانمندی تلقی می‌شود که سنت عظیم ادبیات داستانی را از خود برجا گذاشته‌اند، و هر یک چیزی متمایز بر آن افزوده‌اند. اما این الگو در عین حال خود محور هم هست، زیرا روند جداسازی و ارزش‌گذاری و تفسیر متن‌های کلاسیک یا بالقوه کلاسیک در خدمت اهداف نهاد دانشگاه است. منتقدان دانشگاهی، احترام زیادی برای رمان‌نویسان اصول‌گرا قایلند، و رمان‌نویسانی را که میلی به ورود به این حلقه ندارند، نمی‌پسندند. نقد سنتی دانشگاهی موجب این برداشت می‌شود (برداشتی که بی‌شک تداعی کنندهٔ نام اف. آر. لیویس است)، که منتقد آثار یک رمان‌نویس برجسته بودن بهتر از آن است که آدم خود رمان‌نویسی در حد متوسط خوب باشد. در مورد بررسی‌کنندگان کتاب این نکته صادق نیست زیرا آنان در دریافت و طرح‌کارهای جدید با گشاده‌دستی بیشتری عمل می‌کنند. البته یکی از نقش‌هایی که منتقدان دانشگاهی همیشه برای خود قائلند، مقابله با بررسی ژورنالیستی کتاب است. اما تا همین اواخر هر دو نوع نقد، به لحاظ زیباشناختی وجه اشتراکی داشتند که نظریه‌پرداز دانشگاهی معاصر، کاترین بلسی، آن را رئالیسم بیانی نامیده است. به این مفهوم که هر دو گروه رمان‌ها را به مثابهٔ بیان کم و بیش قدرتمند حساسیت منحصر به فرد یا جهان‌بینی (نویسنده) تفسیر و ارزیابی کرده‌اند و رمان را بازنمود کم و بیش حقیقی واقعیت دانسته‌اند.

در این الگوی سنتی، یا آن‌طور که برخی اوقات نامیده می‌شود الگوی اومانیستی، رابطهٔ بین ادبیات داستانی و نقد هنوز به‌طور گسترده‌ای تأیید و به کار گرفته می‌شود. هر چند، در بیست و چند سال گذشته با غلبهٔ نظریهٔ ساختگرایی و پساساختگرایی، از درون نهاد دانشگاه نیز به آن حمله شده است. حاصل کار این بوده است که مطالعات ادبی دانشگاهی گرفتار نوعی آشوب هیجان‌انگیز فکری و یا بحران علاج‌ناپذیر شده است، بسته به آن که از چه دیدگاهی به آن بنگریم. اما تا آنجا که به نظر من می‌رسد، این تحولات تأثیر چندانی بر طبقهٔ هم‌کف هرم نداشته است، یعنی به عبارتی دست کم در انگلیس و آمریکا بر پذیرش نوشته‌های تازه تأثیری نگذاشته است. این که آیا فقط خود رمان‌نویسان تأثیر پذیرفته‌اند یا نه، و این که آیا این تأثیر رها کننده بوده است یا بازدارنده، سؤالاتی‌اند در خور توجه که به آنها خواهیم پرداخت.

همهٔ ماجرا با تأثیر ساختگرایی بر نقد ادبی در دههٔ ۱۹۶۰ آغاز شد. ساختگرایی در شکل کلاسیک‌اش در پی درک فرهنگ در چارچوب نظام‌های دلالت‌گر زیربنایی آن بود: تأکید بر نظام است، نه بر موارد منفرد تحقق عینی نظام. از این جهت، ساختگرایی از الگوی زبان‌شناسی سوسوری پیروی می‌کند. سوسور معتقد است که علم زبان‌شناسی باید توجه خود را معطوف مطالعهٔ نظم متناهی langue (زبان) کند و نه گسترهٔ لامتناهی parole (گفتار). دیگر اندیشهٔ بنیادی سوسور، که غالباً درست فهمیده نشده، و در بیشتر موارد ساده و عوامانه شده است، قراردادی بودن رابطهٔ بین دو وجه نشانهٔ کلامی، دال و مدلول، است. رابطهٔ بین واژه‌ها و چیزها نیست که به زبان امکان دلالت می‌دهد، بلکه تمایز بین عناصر نظام زبان، منشاء دلالت‌گری این نظام است. زبان، نظامی از تمایزهاست.

روشن است که وقتی این شیوهٔ تفکر در مورد ادبیات به کار برده شود، توجه را از جنبه‌های منحصر به فرد متن‌ها منحرف و به مشترکات آنها معطوف می‌کند: رمزگان قراردادها، قواعد؛ قدرت خلاقهٔ نویسنده را کم اهمیت می‌انگارد، و جایگاه خواننده را در تولید معنا برتر می‌شمارد؛ چرا جایگاه برتری را که به آثار اصیل و معتبر ادبی داده شده است، متزلزل می‌کند زیرا زیبایی نظام‌های نشانه‌شناختی را با ارجاع به داستان‌های عامیانهٔ اسطوره‌ها (که نویسنده‌ای بر آنها شناخته شده نیست)، با فرآورده‌های فرهنگ عامه‌پسند مثل داستان‌های پلیسی، آگهی‌های بازرگانی و مد نیز می‌توان نشان داد، و شاید حتی بهتر؛ چرا اساس مفهوم رئالیسم را سست کرد و آن را به مثابهٔ هنری بی‌پایه معرفی کرد؟ زیرا می‌خواهد جنبهٔ سنتی خود را پنهان یا انکار کند. خلاصه بگوییم، اگر چه ساختگرایی در شکل کلاسیک‌اش روش کم‌و بیش محافظه کارانه بود، و به دنبال تفسیر جهان بود تا تغییر آن (گفتهٔ مارکس را به خاطر بیاوریم)، در فضای انقلابی دههٔ ۱۹۶۰ خود را با نقد روشنفکری اومانیستی سنتی در باب ادبیات و فرهنگ هم‌سو کرد.

در آن زمان نوعی برهم‌کنش خلاقه بین نقدی که تازه تحت تأثیر ساختگرایی قرار گرفته بود و تولید و دریافت نوشته‌های جدی وجود داشت. در فرانسه نقد نو به مبنایی برای دفاع از رمان‌نو بدل شد. در آمریکا و تا حدود کمتری در بریتانیا، به نظر می‌رسید تجربه‌های مختلف مدرنیستی در ادبیات داستانی، ریشه در حملات انتقادی جدید به رئالیسم داشته باشند و یا دست کم در چارچوب این شیوه‌های نقد قابل تفسیر باشند. اما ساختگرایی با ورود به دومین مرحلهٔ بحث و تأمل که عموماً «پساساختگرایی» نامیده می‌شود (که مبتنی بر همان اصول ساختگرایی و گرفتار همان معضلات است)، در مسایل مورد توجهش بیش از گذشته مدرسه‌ای

(اسکولاستیک)، پیچیده و درون‌نگر شد، و روز به روز نقش‌اش در ترغیب یا نقد نوشته‌های خلاق جدید کمتر شد ـ مگر آن که خودش را نوعی ادبیات آوانگارد منظور کنید. گرایش نظریهٔ پساساختگرایی بی‌تردید عبارت است از بین بردن مرز بین گفتمان انتقادی، تمایزی که یکی از مبانی اصلی الگوی اومانیستی سنتی محسوب می‌شد. با نفوذترین شخصیت‌های این مرحلهٔ پساساختگرایی ـ لاکان، دریدا، آلتوسر و فوکو ـ اساساً ادبی نبودند و اگر چه نظریه‌هایشان تأثیرژرفی بر مطالعات ادبی دانشگاهی گذاشته است، در نگاه اول، به نظر نمی‌رسد بر نویسنده‌ای که بیرون از فضای دانشگاهی می‌نویسد و هنرش را عرضه می‌کند تأثیر چندانی گذاشته باشد.

متأسفانه، این گفتمان چنان مبهم و به لحاظ زبانی فنی است که نگاه اول ـ متحیر، خشمگین یا تمسخرآمیز ـ شاید، به احتمال قوی نگاه آخر باشد. بی تردید، یکی از پیامدهای ناخوشایند تحولات جدید از بین رفتن زبان مشترک گفتمان انتقادی بوده است، زبانی که در گذشته بین منتقدان دانشگاهی، نویسنده‌ها، روزنامه‌نگاران درگیر در کارهای ادبی، و خوانندهٔ تحصیل کرده مشترک بود. سی یا چهل سال پیش خوانندهٔ صفحه‌های معرفی کتاب نیویورک تایمز بووک ریویو می‌توانست نسخه‌ای از اسکروتنی یا سوانی ریویو نیز بخرد و بیشتر مطالب این مجله‌های دانشگاهی را نیز با علاقه بخواند. اگر چنین خواننده‌ای مشابه امروزی آن مجلات دانشگاهی را تهیه کند ـ برای مثال کریتیکال اینکوایری، یا آکسفورد ریویو ـ به احتمال بسیار زیادگیج و آشفته خواهد شد، و از آن چه نقد ادبی خوانده می‌شود، چیزی دستگیرش نمی‌شود و دربارهٔ نوشته‌های خلاقهٔ معاصر نیز به‌ندرت مطلبی پیدا می‌کند. منتقدان، این روزها، بیشتر گرفتار بررسی کارهای یکدیگرند.

شاید این ناپیوستگی بین پیشرفته‌ترین و جدیدترین، گفتمان مربوط به ادبیات و تولید و دریافت نوشته‌های جدید، بیشتر توجه فردی مثل من را به خود جلب کند، که در هر دو حوزه دستی دارم، تا نویسنده‌هایی که ارتباطی با دنیای دانشگاهی ندارند و آزادانه می‌توانند بحث‌های پیچیدهٔ آن را رها کنند، و یا دانشگاهیانی که فرض را بر این می‌گذارند که زیباشناسی در سطح متعالی آن همیشه فقط برای اقلیتی کوچک قابل درک است. اما به نظر من وضعیت جاری قطعاً وضعیت سالمی نیست، و قویاً معتقدم که نظریهٔ معاصر چیزی مفید و مهم دارد تا دربارهٔ آن چه ادگار آلن‌پو فلسفهٔ نوشتن نامیده است، بگوید، هر چند ممکن است در نظر اول، برای نویسندهٔ ادبی، آن چه گفته می‌شود، بیگانه و ناآشنا برسد.

اجازه بدهید با آوردن دو نقل قول از دو نظریه‌پرداز برجستهٔ معاصر، رولان بارت و پل دومان، در مورد دو مطلب، یک ایدهٔ مؤلف و دوم رابطهٔ بین داستان و واقعیت، (دو مطلبی که در نوشتن ادبیات داستانی و دریافت و نقد آن در فرهنگ معاصر کانون توجه بوده‌اند)، بکوشم تا موضوع را روشن کنم. ایدهٔ مؤلف به مثابهٔ سوژه‌ای فردی و منحصر به فرد، منشأ و به عبارتی مالک اثر، در رمان به منزلهٔ یک شکل ادبی به‌طور ضمنی مطرح شد و به لحاظ تاریخی نیز این فکر، با پیدایش رمان هم زمان است؛ بنابراین تأکیدی است بر نقش تقلیدی (محاکاتی) هنر کلامی، و توانایی آن در بازنمایی حقیقی و تفصیلی جهان. در نقل قول‌هایی که خواهم آورد، هر دوی این اصول به چالش طلبیده شده‌اند و در آنها تردید شده است.

نقل قول نخست از مقالهٔ رولان بارت، تحت عنوان «مرگ مؤلف» (۱۹۶۸) گرفته شده است. او می‌کوشد «مؤلف» را با «کاتب» جایگزین کند:

«مؤلف، وقتی به آن معتقد باشیم، همیشه در حکم گذشتهٔ کتاب خود تلقی می‌شود: کتاب و مؤلف به‌گونه‌ای خودکار روی یک خط ایستاده‌اند که به یک قبل و یک بعد تقسیم می‌شود. تصویر بر این است که مؤلف کتاب را تغذیه می‌کند، یعنی آن که مؤلف از کتاب حضور دارد، فکر می‌کند، رنج می‌برد، و برای آن [کتاب] زندگی می‌کند، و به مانند پدری نسبت به فرزند خود، حکم سلف کتاب را دارد. در تقابل کامل، نویسندهٔ مدرن هم زمان با متن به دنیا می‌آید و به هیچ‌وجه مجهز به وجودی مقدم بر نوشتار و فراتر از آن نیست، نهادی نیست که کتاب گزارهٔ آن باشد؛ هیچ زمان دیگری به جز زمان بیان وجود ندارد و متن جاودانه اینجا و حالا...»

حال می‌دانیم که متن خطی از کلمات نیست که یک معنای «تئولوژیکی» (پیام مؤلف خدا) به دست دهد، بلکه فضایی چند بعدی است که در آن طیف متنوعی از نوشتار که هیچ یک از آنها اصل و منشأ نیست با هم آمیخته‌اند و با هم درگیر.

نقل قول دوم از مقالهٔ پال دومان است، تحت عنوان «نقد و بحران»، در نابینایی و بینش (۱۹۷۱):
«این که نشانه و معنی هیچ‌وقت بر هم منطبق نمی‌شوند، دقیقاً در زبان ادبیات مصداق می‌یابد. ادبیات، برخلاف زبان روزمره، نقطهٔ آغازش بسیار دور از این دانش است؛ ادبیات تنها صورت زبانی است که از سفسطهٔ بیان بی‌واسطه رهاست... تأثیر آیینه‌ای خودکاو، که به موجب آن یک اثر داستانی، بر اساس هستی واقعی خود جدایی‌اش را از واقعیت تجربی، واگرایی‌اش را (به مثابهٔ یک نشانه)، از معنایی که وجودش وابسته است به فعالیت سازندهٔ این نشانه، نشان می‌دهد، مشخصه‌های ماهوی اثر ادبی را تعیین می‌کند. اثر ادبی همیشه در تقابل با این اظهار صریح نویسنده است که خوانندگان با خلط داستان با واقعیتی که داستان برای همیشه آن را رها کرده است، ادبیات داستانی را ضایع می‌کنند.»

حال نخستین واکنش من در مقام یک رمان‌نویس اعتراض به سه نکته است ـ خطاب به بارت می‌گویم که من واقعاً نوعی مسئولیت پدرانه نسبت به رمان‌هایی که می‌نویسم احساس می‌کنم، و نگارش آنها به مفهومی مهم، گذشتهٔ من است و این که من واقعاً در حالی که مشغول نوشتن کتابی هستم، برای آن فکر می‌کنم، رنج می‌برم و زندگی می‌کنم؛ و به دومان می‌گویم که داستان‌های من «هیچ‌گاه واقعیت را برای همیشه رها نکرده‌اند» بلکه به معنایی درخور توجه، بازنمود جهان واقعی‌اند، و این که اگر خوانندگان من در رمان‌هایم حقایقی را دربارهٔ رفتار واقعی، مثلاً، دانشگاهی‌ها یا کاتولیک‌ها تشخیص نمی‌دهند، من باید احساس شکست بکنم و همین‌طور خوانندگانم.

بی‌تردید شیوهٔ خلق و انتشار و دریافت ادبیات داستانی در فرهنگ ما به کلی با آن چه بارت و دومان می‌گویند در تناقض است. در واقع، شاید، دریافت نوشته‌های جدید هیچ‌گاه بیش از امروز مؤلف محور نبوده است. نه صرفاً در بررسی‌ها، بلکه در صورت‌های تکمیلی طرح آنها در رسانه‌ها، یعنی در مصاحبه‌های مطبوعاتی و تلویزیونی، جایزه‌ها، خواندن‌های همگانی و مراسم مربوط به کتاب و مشابه آن. کل این توجه

معطوف است به مؤلف به مثابهٔ یک خود خلاق، منشأ مرموز و مسحورکنندهٔ متن؛ و سؤالاتی که در این‌گونه موارد مطرح می‌شود همواره و بدون استثناء بر رابطهٔ تقلیدی (محاکاتی) بین داستان و واقعیت تأکید دارند. رابطه‌ای که دومان وجودش را انکار می‌کند: کتاب شما دربارهٔ چیست؟ آیا زندگی‌نامهٔ شخصی است؟ آیا فلان شخصیت داستان شما بر اساس شخصیتی واقعی خلق شده است؟ آیا دانشگاهی‌ها /کاتولیک‌ها واقعاً این‌گونه رفتار می‌کنند؟ و سؤالاتی مشابه اینها. اجازه بدهید فرض را بر این نگذاریم که این‌گونه سؤالات را خوانندگان نافرهیخته و عوام مطرح می‌کنند. برخی ازپرو پا قرص‌ترین پساساختگرایانی که من می‌شناسم نیز رمان‌های مرا به مثابهٔ رمان کلید دار می‌خوانند.

من گمان می‌کنم که بیشتر رمان‌نویسان همین تجربه را دارند، و از آن راضی نیستند. با این وجود صورت‌بندی‌های افراطی بارت و دومان دربارهٔ غیر شخصی بودن و خیالی بودن گفتمان ادبی جذاب به نظر می‌رسند و ممکن است آدم به نظریاتی مثل آنها متوسل شود تا با خواندن تقلیل گرایانه و تجربه‌گرایانهٔ ادبیات مقابله کند. نکتهٔ قابل ایراد در این نوع خواندن آن است که در این شیوه به نظر می‌رسد متن نشانهٔ چیزی است بسیار عینی‌تر، اصیل‌تر، و واقعی‌تر که نویسنده، اگر می‌خواست، می‌توانست آن را در قالب حقیقت ناب بی‌واسطه و عریان ارایه دهد. حتی نقد بسیار پیچیده‌تری که بر این پیش‌فرض‌ها استوار باشد ممکن است برای مؤلف خوشایند نباشد، زیرا کندوکاو می‌کند در زندگی شخصی نویسنده تا منشاء داستانی را بیابد، کوشش می‌کند رابطه‌ای خدشه‌ناپذیر بین هویت شخصی رمان‌نویس و آثار او بیابد. گراهام گرین در راه‌های گریز قطعه‌ای دارد بسیار زیبا، آنجا که می‌گوید زمانی می‌رسد که نویسندهٔ یک اثر بیشتر می‌ترسد نوشته‌های منتقدانی را بخواند که موافقش می‌نویسند تا آنها راکه مخالفتش قلم می‌زنند، زیرا آنها با شکیبایی بسیار در مقابل چشم‌های او نقش‌های تغییرناپذیر قالی را باز می‌کنند. اگر او مقدار زیاد با ناخودآگاه و توانش در به فراموشی سپردن کتاب‌هایش پس از انتشار و جاگرفتن درکتابخانه‌های مردم متکی بوده باشد، منتقدانش همه چیز را باز به یاد او می‌آورند، این مضمون منشأ در ماجرای ده سال پیش دارد، آن تشبیه که چند هفتهٔ پیش چنان بدون فکر بر قلمش جاری شده است ریشه در تقریباً بیست سال پیش دارد...

تأکید گرین بر آن که رمان‌نویس لازم است آثارش را و به عبارتی گذشته‌اش را فراموش کند، به گونه‌ای حیرت‌انگیز شبیه آن مفهومی است که بارت از «کاتب مدرن» ارایه می‌دهد، که فقط در لحظه نگارش وجود دارد. اما گرین در همان کتاب دربارهٔ داستان‌های خود وجود نوعی حقیقت مستند را ادعا می‌کند، که نه بارت و نه دومان مجاز خواهند شمرد:

«برخی منتقدان به نوعی ناحیهٔ عجیب و سبز در ذهن اشاره می‌کنند... و آن را "سرزمین سبز" می‌نامند. من گاهی حیرت می‌کنم که اینان با چشم بسته دور دنیا می‌گردند. می‌خواهم به فریاد بگویم که این سرزمین سبز هندوچین است، مکزیک است، سیرالئون است که با دقت و به درستی توصیف شده است.»

هر چه به تجربهٔ واقعی نوشتن نزدیک‌تر می‌شویم، بیشتر با پارادوکس و تناقض مواجه می‌شویم. آیا کتاب‌ها حاصل مشاهدات و تجربهٔ نویسنده‌اند یا از دل کتاب‌های دیگر بیرون آمده‌اند؟ آیا نویسنده رمانش را

می‌نویسد، یا رمان نویسنده را؟ آیا نویسندهٔ رمان ـ یعنی آن ذهن خلاق که وجود رمان را به آن نسبت می‌دهیم، و برای موفقیت یا عدم موفقیتش می‌ستاییم یا سرزنش می‌کنیم ـ همان فرد واقعی تاریخی است که پشت میزش نشسته است و آن‌را نوشته است، و قبل و بعد از آن فعالیت زندگی خوئش را کرده است، یا هویتی است که فقط در لحظهٔ نوشتن وجود دارد؟ آیا رمان می‌تواند «حقیقت زندگی» باشد یا فقط «تأثیری حقیقی» به وجود می‌آورد؟ آیا حقیقت خود فقط همین تأثیر است؟ آیا غیبت نویسنده از متن خودش است که او را وامی‌دارد تا زبانش را ویرایش کند و پرداخت نماید طوری که معنا بدون کمک ابزارهای کمک ابزارهای تکمیلی چون لحن، حرکت دست و صورت و حضور فیزیکی و غیره (ابزارهای که به برقراری ارتباط در گفتار روزمره کمک می‌کنند) به گونه‌ای کارآمد منتقل شود؟ یا آن که همراهی معنا با حضور تصوری غلط است و نوشتار از دل ابهام ذاتی و در نتیجه باز بودنش به روی تفسیرها و تعبیرهای متفاوت، به انتقال معنا کمک می‌کند؟

ساختگرایان و پساساختگرایان به این سؤالات به نوعی پاسخ می‌دهند و منتقدان اومانیست یا رئالیست بیانگرا نیز به نوعی دیگر. به گمان من بیشتر نویسندگان ـ و البته خود من ـ مایلیم در هر مورد بگوییم «آری یا نه»، یا «هر دو پاسخ درست هستند.» اما نظریه‌های رئالیست‌های بیانگرا (این که رمان‌ها حاصل تجربه و مشاهدات خود نویسندگان از زندگی‌اند، این که آثار ادبی نوعی تقلید کلامی هستند و غیره) مبتنی بر عقل سلیم‌اند و باور کردنی و بدیهی به نظر می‌رسند. اما گزاره‌های متضاد را نمی‌توان بدیهی تلقی کرد و بی‌نیاز به حجت پذیرفت، و شاید ارزش نظریهٔ ادبی معاصر این باشد که با طرح چنین گزاره‌هایی مانع از غلبهٔ رئالیسم بیانگرا بر فرهنگ ادبی ما شد ـ و یا مانع می‌شد اگر فهم آن برای همگان راحت‌تر بود.

به نظر من تصادفی نیست که نگرانی‌های ناشی از نظریهٔ انتقادی مدرن بر نویسندگان و منتقدان ادبیات داستانی نثر بیشتر فشار می‌آورد تا بر شاعران و نمایشنامه‌نویسان و منتقدانشان. همان‌طور که لنارد جی. دیویس در کتاب برانگیزنده‌اش تحت عنوان داستان‌های واقعیت بنیاد: جستگاه‌های رمان انگلیسی بحث کرده است، رمان حاصل نوعی دوگانگی است. او می‌نویسد رمان از دل شکل تازه‌ای از نوشتن پدیدار شد و آن را «گفتمان خبر/ رمان» نام می‌نهد. اشکال اولیهٔ آن گزارش‌نویسی هستند و ژورنالیستی وقایع اخیر یا جاری که در عصر مدرن روندی جا افتاده است، اما قبل از رنسانس ناشناخته بود، زیرا ظهور آن به اختراع صنعت چاپ وابسته بوده است. همان‌طور که دیویس اشاره کرده است (البته او نخستین کسی نیست که به این نکته اشاره می‌کند، اما او نسبت به منتقدان قبلی چشم‌انداز گسترده‌تری را می‌بیند) بیشتر رمان‌نویسان اولیهٔ انگلیسی با دنیای چاپ یا ژورنالیسم ارتباط بسیار نزدیکی داشته‌اند و روایات داستانی خود را در قالب‌هایی (نامه، اعترافات و غیره) می‌نوشتند که یعنی اینها واقعیت‌های مستند است و اینان صرفاً ویراستاران این اسناد بوده‌اند و رمان‌نویسان گمان می‌کردند که با تقلید شکل نوشتار مستند یا تاریخی می‌توانند نیروی هیجان‌انگیز تازه‌ای در خوانندگانشان به وجود آورند و کاری کنند که اینان شخصیت‌ها و وقایع داستان را کاملاً واقعی بپندارند. (دیویس می‌گوید که خوانندهٔ قرن هیجدهم به هیچ طریق دیگر نمی‌توانست اطمینان یابد که آیا رابینسون کروزو یا پاملا داستان‌هایی واقعی بوده‌اند یا نه). آنها با همین شیوه‌ها یک پردهٔ دفاعی دور تقاضاهای دوگانه‌ای که از آنها در مقام داستان‌گو می‌شود، می‌اندازند ـ از یک‌سو، این ضرورت زیباشناختی سنتی که ادبیات باید حقایقی کلی را دربارهٔ طبیعت انسان به تصویر بکشد و از سوی دیگر میل سیری‌ناپذیر مخاطبان به حقیقتی که به نظرشان قوی‌تر از داستان

است، بخصوص گزارش ژورنالیستی.

نظریهٔ دیویس نیز مانند نظریهٔ یان وات دربارهٔ پیدایش رمان، بیشتر بر رمان‌های دفو و ریچاردسون قابل اعمال است تا کارهای فیلدینگ که تکنیک گزارش شبه مستند را در شاملا و جوزف آندروس به تمسخر می‌گیرد. اما دیویس اشاره می‌کند که فیلدینگ قبل از آن که رمان‌نویس باشد روزنامه‌نگار است و واقعیت‌های رویدادهای واقعی تاریخی را (شورش جکوبایت در ۱۷۴۵) در داستان تاریخی تام جونز تلفیق کرده است و به‌طور بی‌سابقه‌ای به جزییات توجه داشته است. ریچاردسون و دیگران نیز به‌گونه‌ای کنایه‌آمیز به او خرده گرفته‌اند که شخصیت‌هایش خیلی آشکار بر شخصیت‌های واقعی مبتنی هستند.

در نظریهٔ دیویس می‌توان مبالغه کرد، اما بی‌تردید او دستاوردی داشته است. رابطهٔ دوسویه و برخی اوقات تناقض‌آمیز بین واقعیت و تخیل در رمان اولیه در دوره‌های کلاسیک و مدرن نیز کماکان به قوت خود باقی می‌ماند. برای مثال مقدمهٔ دیکنز BLeak House را در نظر بگیرید. در آن مقدمه دیکنز مصرانه اظهار می‌دارد که «هر آنچه در این صفحات در مورد دادگاه انصاف گفته شده است حقیقی و مبتنی بر حقیقت است»، و به خوانندگانش اطمینان می‌دهد که «حدود سی پرونده» در مورد آتش‌سوزی‌های عمدی در جریان است، و در عین حال می‌گوید «من به عمد بر سویهٔ رمانتیک مسایل خانوادگی تأکید کرده‌ام.» یا آثار جیمز جویس را در نظر بگیرید. تقریباً همهٔ رویدادها و شخصیت‌ها در رمان‌ها و داستان‌های او به نوعی در زندگی و تجربهٔ شخصی او قابل ردیابی هستند، و او با غرور می‌گوید که اگر شهر دوبلین نابود می‌شد، می‌توانستند آن را بر اساس کتاب‌های او بازسازی کنند، یا این وجود و در عین حال او به صراحت یا به‌طور ضمنی دربارهٔ بی‌زمان بودن و اهمیت جهانی آن روایات سخن‌ها گفته است. رمان‌نویسان همیشه از یک‌سو بین، میل به ادعای وجود نوعی حقیقت تخیلی و بازنمودی در داستان‌های‌هایشان، و از سوی دیگر تمایل به تضمین آن ادعای حقیقت و دفاع از آن از طریق ارجاع به واقعیت‌های تجربی گرفتار بوده‌اند: آنها می‌کوشند این دوگانگی را یا رمزآفرینی ماهرانه و تمهیدات فراداستانی چون هزل و طنز و دیگر شیوه‌های بینامتنی و خودکاوی یا آن چه صورتگرایان روس اصطلاحاً «آشکار کردن ترفند» نامیده‌اند، پنهان کنند. این تمهیدات برخلاف تصور رایج، در رمان رئالیستی کلاسیک نیز دیده می‌شود ـ برای نمونه می‌توان به کارهایی چون، Northanger Abbey و The Vanity Fair Heart of Midlothian رجوع کرد؛ اما بی‌تردید در ادبیات داستانی معاصر این تمهیدات به وضوح به چشم می‌خورند، گویی در واکنش به شکاکیت معرفت‌شناختی نظریهٔ انتقادی معاصر و یا دفاع در برابر آن به کار گرفته شده‌اند.

این اواخر در دانشگاه بیرمنگام برای دوره‌ای کوتاه ادبیات داستانی بریتانیا را درس دادم. جیم خوش‌شانس نوشتهٔ کینگزلی آمیس را معرف نوع خاص رئالیسم اجتماعی ادبیات داستانی بریتانیا در دههٔ پنجاه در نظر گرفتم و سپس هفت متن را انتخاب کردم تا بر مبنای آنها تحولات بعدی را نشان دهم:

A Clockwork Orange نوشتهٔ آنتونی بورخس The French Lieutenant's Woman نوشتهٔ جان فاولز، Not to Disturb، نوشته موریل اسپارک، B riefing For a Descent into Hell نوشتهٔ دوریس لسینگ، The White Hotel نوشتهٔ دی ام تامس، The History Man نوشتهٔ مالکوم برادبری، و Money نوشتهٔ مارتین آمیس. در پنج متن از متن‌های فوق نویسنده یا جایگزینی برای او (با کمی تغییر چهره)، در خود متن معرفی شده است تا

سؤالاتی دربارهٔ اخلاقیات یا زیباشناسی نوع رمان مطرح کند؛ در دو متن دیگر (نوشته‌های لسینگ و تامس) منابعی مستند در دل داستان‌های تخیلی گذاشته شده‌اند، به طرقی که از حد تمایز معمول بین روایت واقعی و داستانی فراتر می‌رود. در رمان مارتین آمیس، قهرمان یا ضد قهرمان که جان سلف نامیده شده است، خود آمیس را ملاقات می‌کند و از او سؤالی می‌پرسد که هر کسی در برخورد به یک رمان‌نویس ممکن است بپرسد. «من گفتم "هی، وقتی می‌نویسی، یه جورایی داستان را سر هم می‌کنی، یا اون چیزی را می‌نویسی که واقعاً اتفاق افتاده؟"» شخصیت مارتین آمیس جواب می‌دهد که «هیچکدام».

در قطعه‌ای که قبلاً از دومان نقل کردم، از او «تأثیر آیینه‌ای خودکاو، که به موجب آن یک اثر داستانی، بر اساس هستی واقعی خود، جدایی‌اش را از واقعیت تجربی، واگرایی‌اش را (به مثابهٔ یک نشانه)، از معنایی که وجودش وابسته است به فعالیت سازندهٔ این نشانه، نشان می‌دهد» سخن گفته بود. در حقیقت آن‌چه برای منتقد ساختارشکن بدیهی است، قطعاً بر خواننده متوسط رمان نیز روشن است. اما مارتین آمیس با ترتیب دادن یک مواجهه - بهتر است بگوییم چند مواجهه - بین خود و شخصیت خود در داستانی که می‌نویسد آن «اثر آیینه‌ای خودکاو» را ملموس و روشن می‌کند. نویسندگان دیگری که نامشان را بردم نیز به شیوه‌های متفاوت، همین می‌کنند.

نمی‌خواهم بگویم که استفاده این ابزارهای فراداستانی برای رمان‌نویس معاصر اجباری است. سر زندگی و نیروی حیاتی سنت رئالیستی در ادبیات داستانی کماکان آنانی را که مراسم ختم این‌گونه از ادبیات داستانی را نیز برپا داشته‌اند، مسرور و شگفت زده می‌کند. البته در تقابل قرار دادن فراداستان با رئالیسم به نظر نادرست می‌آید؛ بلکه در حقیقت فراداستان مسایل ضمنی و ناپیدای رئالیسم را آشکار می‌کند. قرار دادن مؤلف و کنش نوشتن در پس زمینهٔ متن، که از جنبه‌های رایج ادبیات داستانی معاصر است، واکنشی دفاعی است، آگاهانه یا ناخودآگاه، به تردید در مفهوم مؤلف و نقش محاکاتی ادبیات داستانی در نظریهٔ ادبی مدرن.

حال که از داستان‌های واقعی لنارد دیویس نام بردم، بد نیست به آخرین کتابش، رمان‌های مقاوم (Resisting Novels) نیز اشاره‌ای بکنم، که نقدی است بر مفهوم سنتی و اومانیستی رمان که از سوی جناح ایدئولوژیکی نظریهٔ پساساختگرا مطرح می‌شود نه جناح نشانه‌شناختی آن. کتاب به عبارتی اعترافات یک گناهکار موجه است. دیویس در مقام آدمی که زمانی طولانی معتاد به ادبیات داستانی بوده است به این نتیجه رسیده است که رمان خواندن برای ما خوب نیست. «دیگر نمی‌توانیم با رضامندی کامل رمان را اوج روح انسان یا حد نهایت موفقیت در تقلید (محاکات) بدانیم. رمان‌ها زندگی نیستند، وضعیتی که آنها در آن داستان خود را می‌گویند از تجربهٔ زندگی، تجربه‌ای که در زندگی به دست آمده باشد، دور و بیگانه است، موضوعاتشان به شدت گرایش ایدئولوژیکی پیدا کرده است، و نقش‌اشان کمک به انسان‌هاست تا بتوانندبا گسست و چندپارچگی، با انزوا که دستاورد زندگی مدرن است، کنار بیایند» (ص ۱۲) «رمان خواندن به مثابهٔ عادتی اجتماعی جلوی تحول را می‌گیرد» (ص ۱۷).

دیوید در حقیقت استلزام‌های ایدئولوژیکی قراردادهای صوری رمان را آشکارا به تصویر می‌کشد. شیوهٔ برخورد رمان‌نویس با فضا، فتیشی شدن اشیاء و وسایل شخصی را ترغیب می‌کند. پیچیدگی شخصیت‌ها در رمان کلاسیک در واقع پنداری وهم‌آلود است که با وجود تعداد بسیار اندکی خصیصه‌هایی که شخصیت‌ها را

می‌سازد و رمزگان انسجام و یکپارچگی که آنها را به هم پیوند می‌زند، تحقق می‌پذیرد. این مفهوم رمانی شخصیت، نقش ایدئولوژیکی آشتی دادن ما با انزوای زندگی مدرن را بر عهده دارد. رمان نمی‌تواند به آسانی با کنش گروهی (یا حتی بحث گروهی)، که تحولات سیاسی به آن وابسته است، کنار بیاید. دیالوگ (گفتگو) در رمان تشابه چندانی با گفت و گوی واقعی ندارد، نه صرفاً به خاطر آن که به لحاظ دستوری خوش ساخت است، بلکه از آن جهت که فاقد نوبت‌گیری توافقی مکالمهٔ واقعی است. و غیره.

بحث دیویس از بسیاری جهات مشابه با نقد متن رئالیست کلاسیک است، که رولان بارت بانی آن بود و منتقدان چپ‌گرای انگلیسی از جمله تری ایگلتون، کاترین بلسی و کولین مک کابه ادامه دهندهٔ آن. اما در حالی که این منتقدان معمولاً متن مدرنیستی یا پسامدرنیستی را به مثابهٔ نوعی از ادبیات داستانی پیش می‌کشند که از همراهی با ایدئولوژی سرمایه‌داری بورژوازی پرهیز می‌کند، دیویس به چنین استثنایی معتقد نیست. نظر او دربارهٔ ادبیات داستانی مدرن این است که «تحول اکنون حتی از قلمروی شخصی و روانی نیز کنار گذاشته شده است، همان‌طور که در گذشته از قلمرو تاریخ کنار گذاشته شد. جای تحول را مقوله‌های ناب زیباشناختی گرفته است ـ نوعی گرایش به زیبایی‌شناسی که نقد مدرن آن را تأیید کرده و اشاعه داده است» (ص ۲۲۱).

کتاب دیویس بیانگر دیدگاهی است در تقابل با دیدگاه دی اچ لارنس در مقالهٔ معروفش «چرا رمان اهمیت دارد.» از دید لارنس رمان اهمیت دارد زیرا در کلیهٔ شکل‌های گفتمان انسانی و شناخت، رمان تنها گفتمانی است که توانسته کلیت تجربهٔ انسانی را، کل انسان زنده را دربرگیرد:

> من رمان‌نویس خودم را برتر از قدیس، دانشمند، فیلسوف و شاعر می‌دانم، که همه استادان بزرگ اجزا متفاوت این انسان زنده هستند ولی هیچ‌گاه کلیت آن را در برنگرفته‌اند.

رمان تنها کتاب درخشان زندگی است. کتاب‌ها برابر زندگی نیستند. آنها فقط لرزش‌هایی هستند بر سطح مایعی فرار. اما رمان به مثابهٔ لرزشی چنینی می‌تواند کاری کند که کل انسان زنده بلرزد، کاری کند ورای آن چه شعر، فلسفه، علم و هر کتاب دیگری می‌تواند بکند.

به این جملهٔ لارنس توجه داشته باشید «کتاب‌ها زنده نیستند». دیویس کتاب‌ها را به خاطر همین زنده نبودنشان نمی‌تواند ببخشد. او به گونه‌ای نوستالژیک آرزوی فرهنگی ابتدایی‌تر یا سازمندتر را در سر دارد. فرهنگی که در آن روایت در قالب کتاب چاپ شده که در سکوت و تنهایی مصرف می‌شود، حالت کالایی پیدا نکرده است، بلکه شفاهی است و در مواجههٔ واقعی اجتماعی مبادله می‌شود. متافیزیک حضور کینه‌توزانه بازمی‌گردد، نه برای آن که رمان را حمایت کند بلکه برای ان که کل نفی‌اش کند.

از جهتی بحث دیویس پاسخی ندارد. اگر شما زندگی را در تقابل با هنر قرار دهید و نه آن که هنر را جزیی از زندگی بدانید، اگر گمان کنید که نکتهٔ مهم تعبیر جهان نیست بلکه تغییر آن است، آنگاه رمان در بهترین حالت بی‌ربط و در بدترین حالت مانعی به نظر می‌رسد. اما نتیجهٔ منطقی بحث دیویس این است که او دیگر بهتر است به کار نقد ادبی نپردازد و به سراغ فعالیت‌های سیاسی برود بی‌میلی در اتخاذ چنین تصمیمی او را در فصل آخر کتابش در وضعیتی دستپاچه و سرگردان قرار می‌دهد تا جایی که می‌گوید «مقاومت در برابر رمان شاید در واقع راهی باشد برای اصلاح آن...» (ص ۲۳۹). شاید کسی در پاسخ دیویس بگوید این همان کاری است که خود رمان‌نویسان، از سروانتس گرفته تا آمیس، همیشه انجام داده‌اند؛ رمان را با مقاومت در برابر کلیشه‌ها و قواعد

ادبیات داستانی اصلاح کرده‌اند، مقاومتی که در خود رمان جا داده شده است و تحقق پیدا کرده است.

اگر به دنبال یک نظریهٔ رمان هستیم که فراسوی تقابل بین دیدگاه‌های اومانیستی و پساساختگرایانه قرار گیرد و توجیهی ایدئولوژیکی برای رمان ارائه دهد که در کل تاریخ رمان اعمال‌پذیر باشد، محتمل‌ترین انتخاب، نظریهٔ میخاییل باختین خواهد بود. کاترینا کلارک و مایکل هولکوییست در کار پژوهشی که اخیراً در مورد زندگی و آثار او انجام داده‌اند، می‌نویسند:

دیدگاه باختین در مورد زبان با دو مفهوم جاری دیگر در مورد زبان متفاوت است... اومانیست‌ها معتقدند که منشأ معنا فرد است، فرد منحصر به فرد و یکه. ساختارشکنان از سوی دیگر معنا را در ساختار کلی نمایزی که زیربنای نمایزهای بخصوص است می‌یابند. باختین در جامعه به دنبال معنا می‌گردد، هر چند، درکش از جامعه درک بخصوصی است.

درک بخصوص باختین مبتنی بر این دیدگاه اوست که زبان را اساساً گفتگو می‌داند: یعنی، واژه برخلاف برداشت سوسور نشانه‌ای دوسویه - متشکل از دال و مدلول نیست، بلکه کنشی دو سویه است. زبان‌شناسی باختین زبان‌شناسی پارول (گفتار) است. واژه‌هایی که ما استفاده می‌کنیم از قبل حامل معنا، مفهوم و تکیه هستند و پاره گفتارهایی که تولید می‌کنیم خطاب به یک «دیگری» واقعی یا فرضی‌اند. باختین می‌گوید. « واژه در یک مکالمهٔ زنده به‌طور مستقیم و آشکار به سوی یک واژهٔ آتی که متقابلاً ارسال می‌شود جهت گرفته است، پاسخی را برمی‌انگیزد، آن را پیش‌بینی می‌کند و ساختار خود را در جهت پاسخ آرایش می‌دهد.» باختین معتقد است انواع ادبی متعارف - تراژدی، حماسه، غزل - این کیفیت ذاتی گفت و گویی زبان را به نفع بیان چشم‌اندازی واحد، از کار انداخته‌اند. این انواع ادبی (ژانرها) دست کم قبل از آنکه «رمانی» بشوند، تک صدایی بودند. این تقدیر رمان بود که به مثابهٔ یک شکل ادبی انصاف را در مورد زبان رعایت کند و ویژگی ذاتی دوسویگی و گفت و گویی زبان و فرهنگ را به واسطهٔ محیط چند صدایی‌اش، و از طریق در هم بافتن صداهای مختلف به گونه‌ای بسیار ظریف و پیچیده ـ مستقیم، غیر مستقیم و دو پهلو (برای مثال، طنز) ـ و به هیچ شمردن و دست انداختن همهٔ انواع ایدئولوژی‌های خودکامه، سرکوبگر و تک‌صدایی احیا کند.

دیویس از این دفاعی که باختین از رمان می‌کند آگاه است و کوشش می‌کند در فصلی از کتابش تحت عنوان «مکالمه و گفت و گو» با آن به مقابله برخیزد:

«مکالمه، اگر بخواهیم از همان واژگان باختین استفاده کنیم، به واقع «گفت و گویی» است، - یعنی همهٔ صداها را دربرمی‌گیرد. با این وجود، در این مورد می‌خواهم با باختین مخالفت کنم، گفت و گو در رمان‌ها فاقد این لایه‌های بسیار مهم و دموکراتیک است. مبنای اساسی مکالمه - نوبت‌گیری توافقی دوسویه - با ترتیبی که یک طرفه است و توسط مؤلف تعیین می‌شود، جایگزین شده است.»

(صص ۸ - ۱۷۷)

در هر حال، آن چه دیویس می‌نویسد، مبتنی است بر نوعی کژفهمی و یا تصویر نادرست از مقصود باختین از گفت و گو در ادبیات داستانی است. مقصود از «گفت و گو» گفتار کلامی نقل شدهٔ شخصیت‌هاست، اما به این تعریف محدود نمی‌شود، بلکه دربرگیرندهٔ رابطهٔ بین گفتمان‌های شخصیت‌ها و گفتمان مؤلف (اگر در متن

حضور داشته باشد) و رابطهٔ بین همهٔ این گفتمان‌ها و گفتمان‌های بیرون از متن نیز می‌شود، که با گفتار دو پهلو تقلید می‌شوند، برانگیخته می‌شوند و یا آن‌که به‌طور ضمنی به آنها اشاره می‌شود. البته حقیقتی است که هر آن چه در رمان است را رمان‌نویس آنجا می‌گذارد – از این دید متن ادبی مانند مکالمه‌ای واقعی نیست که نظامی کاملاً باز است. اما نکتهٔ دیدگاه باختین آن است که تنوع گفتمان‌ها در رمان مانع از آن می‌شود که رمان‌نویس جهان‌بینی واحدی را برخوانندگانش تحمیل کند اگر چنین بخواهد.

باختین این نظریهٔ رمان چند صدایی را نخست در یکی از نوشته‌های آغازینش تحت عنوان مسائل هنر داستایوفسکی مطرح کرد. آن زمان باختین شیوه‌ای را که طی آن این رمان‌نویس روس به شخصیت‌های متفاوت امکان می‌داد تا در متن، مواضع ایدئولوژیکی متفاوتی اتخاذ کنند بی‌آن که آن مواضع تحت تسلط گفتار مؤلف‌وار خوداو قرار گیرند، ابداع منحصر به فرد داستایوفسکی می‌دانست، اما بعدها دیدگاهش را بسط داد و این شیوه را ویژگی ذاتی رمان به مثابهٔ یک شکل ادبی دانست. در نسخهٔ بسط یافته و بازبینی شدهٔ کتاب با نام مسائل شعرشناسی داستایوفسکی (۱۹۶۳)، و در مقالاتی که به زبان انگلیسی تحت نام سودای مکالمه منتشر شد، او به لحاظ تبارشناسی در این دیدگاه را رد ژانرهای طنز – مضحکهٔ ادبیات کلاسیک (نمایشنامه‌های طنز، مکالمهٔ سقراطی و طنز Menippean) و در آن فرهنگ عامهٔ شادمانه‌ای که در قرون وسطی تا رنسانس سنت را حفظ کرد، یافت.

در نظریهٔ باختین پیوندی پایدار بین تنوع زبان‌شناختی ادبیات داستانی نثر که او آن را ناهمگنی زبانی می‌نامد، و نقش فرهنگی آن، یعنی نقد پیوستهٔ همهٔ ایدئولوژی‌های سرکوبگر، تمامیت خواه و تک‌بعدی وجود دارد. به محض آن که تنوع گفتمانی را در فضای متن مجاز بشمارید (گفتمان‌های عامیانه و کوچه‌بازاری در کنار گفتمان‌های با نزاکت و ادب، گفتمان روزمره در کنار گفتمان ادبی، زبان گفتاری در کنار زبان نوشتاری) نوعی مقاومت (اجازه بدهید از واژهٔ دیویس استفاده کنیم) بر پا کرده‌اید در برابر تسلط یک گفتمان. حتی در رمان رئالیست کلاسیک و اخلاف مدرن آن، که اغلب پساساختگرایان می‌گویند در آن گفتمان مؤلف جایگاه برتری دارد و معنازایی را مهار می‌کند چرا که قضاوت می‌کند و گفتمان شخصیت‌ها را تفسیر می‌کند، حتی در آنجا نیز این نظارت نسبی است و بسیار غیر واقعی. باختین می‌گوید «امکان به کارگرفتن گفتمان‌هایی متنوع در سطح یک اثر واحد، به صورتی که تمام توان بیانی آن گفتمان‌ها نیز حفظ شود، و به سطحی مشترک فروکاسته نشوند، از جمله ویژگی‌های خاص نثر است.» این که به شخصیت‌ها اجازه داده شود با لهجه‌های اجتماعی، منطقه‌ای و فردی خودشان سخن بگویند، چه در قالب نقل قول مستقیم (گفت و گو به مفهوم معمول کلمه) و چه واگذاشتن امر روایت به آنها، مانند آنچه در رمان دارای قالب‌نامه، رمان مبتنی بر اعتراف، و روایت عامیانهٔ بومی که در روسی اصطلاحاً اسکاز نامیده می‌شود روی داده است؛ و یا به سبک آزاد غیر مستقیم، فن بلاغی که رمان نویسان اواخر قرن هجدهم کشف کردند و در قرون نوزدهم و بیستم بسط یافت و شکل روشی چشمگیر را به خود گرفت، آری به کار گرفتن این روش‌ها در روایت، به عبارتی یعنی ناممکن کردن تفسیر بسته، به مفهوم مطلق کلمه.

واین بوث در معرفی آخرین ترجمهٔ مسایل شعرشناسی داستایوفسکی می‌نویسد «به نظر باختین تنها شکل بزرگ ادبی که می‌تواند حق ماهیت چند صدایی زندگی را ادا کند» «رمان» است، «و در این نوشته آگاهانه تعریفی را که

لارنس از رمان می‌دهد «رمان کتاب درخشان زندگی است» تکرار می‌کند. لارنس در مقالهٔ دیگری با عنوان «رمان» که نخستین‌بار در مجموعهٔ تأملاتی در مرگ یک خارپشت (۱۹۲۵) می‌نویسد:

تقریباً هر رسانهٔ دیگری را می‌شود. به بازی گرفت. می‌توان شعری را پرهیزگارانه جلوه داد و حاصل هنوز شعر باشد. می‌توان هملت را در قالب نمایش نوشت اما اگر هملت در شکل رمان نوشته می‌شد کم و بیش خنده‌دار از کار می‌آمد یا تردیدی بی‌ارزش و پیش پا افتاده؛ شخصیتی بدگمان مانند ابله داستایوفسکی. در شعر و نمایش اطراف را خوب وارسی می‌کنید و می‌گذارید «واژهٔ» انسانی بسیار آزادانه به پرواز درآید. اما در رمان همیشه یک گربهٔ سیاه هست، گربهٔ سیاهی که اگر کبوتر سفید «واژه» مراقب نباشد، رویش می‌پرد و می‌گیردش؛ در رمان همیشه یک پوست موز هست که پای آدم رویش لیز بخورد و می‌دانید که در ساختمان دستشویی هست. همهٔ این چیزها به حفظ تعادل کمک می‌کنند.

به نظر بعید می‌رسد که باختین از توجیه رمان به این‌گونه و دفاع از آن اطلاع داشته است، با این وجود نظریه‌اش به طریقی برجسته پیش‌بینی شده است، بخصوص در تقابلی که بین رمان ژانرهای متعارف تراژدی و شعر تغزلی در بحث مربوط به داستایوفسکی قایل می‌شود و در طریقی که برخورد رمان با واژهٔ انسانی را با عناصر شادی‌آفرینش مرتبط می‌کند - که در اینجا به صورت گربهٔ سیاه، پوست موز و دستشویی بیان شده است. در جای دیگری دربارهٔ این شادمانگی در داستان‌های لارنس، بخصوص در آقای نون و دختر گمشده و حالت چند صدایی داستایوفسکیایی در زنان عاشق نوشته‌ام. اما واقعیت این است که نظریهٔ باختین درباب رمان در مورد دیگر رمان نویسانی که در این مقاله از آنها نام برده شد نیز به همین اندازه صادق است.

بررسی همهٔ جانبهٔ این ادعا در این مقال نمی‌گنجد. اما به یاد بیاورید فهرست متن‌هایی که قبلاً ارایه دادم و انتخاب شده‌اند تا تحولات اخیر ادبیات داستانی بریتانیا را نشان دهند، و توجه کنید که چطور نظریهٔ باختین در مورد رمان دربارهٔ آن آثار نیز صادق است: جاذبه‌های جشن و شادی، طنز و مضحکهٔ گفتمان دانشگاهی در جیم خوشبخت (Lucky Jim)؛ حالت چند زبانی، انرژی و سرزندگی در یادداشت‌هایی از زیرزمین، هم‌نشینی گفتمان قرن نوزدهمی و قرن بیستمی و دو نوع داستان که در تقابل با هم قرار دارند (آن چه باختین تحت عنوان‌های داستان ماجراجویانهٔ وجردی و رمان اجتماعی - روانشناختی زندگی روزمره طبقه‌بندی کرده است) در همسر سروان فرانسوی؛ طنزو مضحکهٔ ژانرهای ادبی در نه برای مزاحمت (Not to Disturb)؛ بهره‌گیری ظریف و زیرکانه از کنش‌های اجتماعی گفتار که باختین بررسی و طبقه‌بندی کرده است در مرد تاریخ. سرانجام، پول نیز یک روایت اسکاز (روایت عامیانهٔ بومی) دیگر است که در سنت یادداشت‌هایی از زیر زمین نوشته شده است.

در مورد آنچه من به ادبیات داستانی معاصر بریتانیا داده‌ام، باید خوانش باختینی را به دیگران واگذارم. فقط می‌گویم که به نظر من نشریهٔ باختین در مورد رمان در شرح آن که چطور در حالی که من خود دانشگاهی هستم رمان‌های طنزآمیز در مورد دانشگاهیان می‌نویسم، می‌تواند بسیار مفید باشد.